

Viva PACI, Université de Montréal

QUARESIMA Leonardo, Laura VICHI (dir.), *La Decima Musa. Il cinema e le altre arti. The Tenth Muse. Cinema and other arts*, Actes du VI Colloque DOMITOR et du VII Colloque de Udine, Udine, Forum, 2001.

Ce volume publié à Udine en 2001 constitue la publication des actes du VII Colloque International sur le Cinéma de Udine (Italie), jumelé en 2000 avec le VI Colloque de Domitor. Les travaux publiés portent sur les interactions entre *le cinéma et les autres arts*, thème évidemment très – trop – riche car ouvrant d’innombrables pistes de recherches et de réflexions. Le colloque, dont la publication est issue, marque à nouveau une étape dans les recherches sur le cinéma, et notamment en ce qui concerne la période des premiers temps et les avant-gardes. Depuis ses débuts, s’occuper du cinéma muet en particulier a été la vocation de ce rendez-vous international, très réputé, qui se tient depuis 1995 à l’Université d’Udine (Italie)¹. En effet le cinéma des premiers temps et les avant-gardes semblent être les moments privilégiés de contaminations des formes, d’échanges de codes et de modes de représentations, et de passages de contenus entre les arts.

Marquée par son actualité, une des réflexions qui peuvent se tirer des travaux (idée exprimée par ailleurs très clairement par Tom Gunning au début de sa présentation sur *Loïe Fuller and the Art of Motion*) est que le cinéma à son avènement, tout comme les nouveaux médias aujourd’hui, n’était pas seulement en train de s’approprier de nouvelles technologies et des nouveaux modes de représentations, mais qu’il se mit à inspirer les spectateurs à penser différemment, à concevoir sous un jour nouveau le monde et les façons de faire de l’art, marquant ainsi un vrai changement épistémologique. À retenir donc le caractère toujours actuel d’une pensée qui s’articule dans les interstices que la communication et le croisement entre plusieurs arts (dont le cinéma) permettent. Il s’agit au fond de créer un mode de pensée intermédiaire qui ne se limite donc pas à mesurer qui a influencé qui dans les échanges entre les arts, et si l’œuf ou la poule se trouvaient vraiment là, et qui était l’un et qui l’autre, et qui est arrivé d’abord. Et certains cas exemplaires se prêtent mieux, donc, à cette pensée intermédiaire, inter-artistique : quelques périodes exemplaires sont revenues plus souvent dans les communications des invités, notamment justement celle du cinéma des premiers temps.

C’est bien évidemment sur l’influence d’André Bazin que s’est ouvert encore une fois le colloque, comme pour prolonger la réflexion débutée l’année précédente avec *Les Limites de la représentation*.

La formule « *le cinéma et les autres arts* » dans une acception bazinienne nous rappelle tout de suite l’idée d’*impureté*, qui, pour Bazin comme pour nos conférenciers, évoque une connotation tout à fait positive : le cinéma englobe, assimile d’autres systèmes linguistiques, expressifs, représentationnels et narratifs et se développe de façon autonome grâce à d’autres modèles, expériences et compétences dont il s’empare et qu’il métabolise. Dans ce sens plusieurs présentations, comme celle de François Jost, *Le Cinéma comme prolongement de la sculpture*, où il analyse *Il Fauno* de Febo Mari, un film où le récit se construit sur la relation entre cinéma et sculpture, interrogent les liens ontologiques entre ces deux arts, et le font par le biais de certaines affirmations de Canudo qui, dans *Esthétique du septième art*, considère le cinéma comme semblable à la peinture et la sculpture grâce à la capacité d’éterniser toutes leurs figurations. Frank Kessler, dans *Arts de l’illusion. La féerie sur scène et à l’écran*, creuse la dichotomie entre reproduction et illusion qui a animé le débat sur le cinéma dès ses débuts. La cinématographie, comparée aux autres séries culturelles qui se fondent sur les illusions, les trucs, devient un terrain de lutte, avec d’un côté, l’exigence de la fidélité de la

reproduction photographique en mouvement et, de l'autre, l'illusionnisme fondamental qu'implique toute mise en forme. Il ne s'agit pas pour Kessler, comme pour les autres chercheurs qui raisonnent en termes de séries culturelles, d'établir une chronologie ou une hiérarchie entre les séries, mais de concevoir un champ, vaste, au sein duquel les trucs, l'illusionnisme fonctionnent de la même façon. Les changements de la conception des trucages au cinéma entre ses premières années et son état institutionnel, pour le dire avec Burch, donnent naissance un autre art, où cet élément qui est le truc n'est plus assimilable à celui que le cinématographe naissant partageait avec les autres arts de l'illusion ; mais ce nouvel art s'en sert très différemment, tout comme Christian Metz² l'avait montré. Pierre Véronneau, pour sa part, affronte *Un combat intermédial d'appropriation : théâtre vs. cinéma avant 1914*. Ici la relation entre ces deux arts est documentée avec les écrits de la presse corporative, française, américaine et britannique. La situation qui se présente est celle d'un combat entre un système déjà bien institutionnalisé et un autre qui assimile structures et modes de représentation, mais qui demeure dans l'imaginaire du premier comme possibilité d'élargir son champ institutionnel.

L'idée du cinéma comme extension des autres arts est discutée par plusieurs des communications, constituant ainsi un parcours varié à travers les multiples directions que cette extension peut assumer. Donc le cinéma pur comme extension de la peinture abstraite, comme dans la contribution de Pierre Sorlin, *Astrattismo, pittura, cinema : l'esperienza cinematografica tedesca negli anni Dieci*, dans laquelle il nous offre un parcours qui démontre, dans les positions des artistes des avant-gardes allemandes des deux décennies qui précèdent la première guerre mondiale, les raisons de la fortune inconstante de l'abstraction dans le cinéma de cette période. Ou encore le film d'animation comme extension de l'illustration et de la bande dessinée : ici le centre d'intérêt sont les communications de Lauren Rabinovitz - *The Portable Flâneur : The Urban Vision of Early Movies and Picture Postcards* -, Pelle Snickars - *Vues instantanées. Stereographs, Lantern Slides, Postcards and Nonfiction Film* - et Dick Tomasovic - *Les greffes du corps animée : Winsor McCay, de la bande dessinée au film d'animation*. Basée également sur la question de l'extension (extension d'arts déjà existants, extension de modes de représentation et des thèmes), la communication de Marco Bertozzi interroge le régime de la vision aérienne. *Icaro, il paesaggio e l'occhio cinematografico* est un intéressant parcours parmi les phénomènes qui à partir de la moitié du XIX siècle représentent le mieux "l'âme moderne", contemporaine de la naissance du cinématographe. Le cinématographe voit le jour dans un "laboratoire magique-expérimentale de visions célestes". Le cinéma des premiers temps devient le lieu privilégié de vols fantastiques qui décollent au beau milieu d'une représentation parfois réaliste. Quelques décennies après ce cinéma des attractions se laissera, malgré lui, régler en abandonnant cette tendance visionnaire que Bertozzi définit comme *icarien*.

En pleine symbiose avec les orientations des deux conférenciers, André Gaudreault et Roger Odin, l'argumentation contenue dans *Le Cinématographe, un « enfant prodige », ou l'enfance de l'art cinématographique* se construit entre la réflexion historique et l'attention sémiologique. Dans cette communication nous a été présenté un livre, très peu connu, de 1908 *Le Cinématographe devant le droit*, écrit par deux juristes (Émile Maugras et Maurice Guégan). 1908, moment crucial dans ce que Gaudreault a nommé ailleurs passage du système des attractions monstratives au système d'intégration narrative, correspond au moment où les pellicules ne sont plus vendues à l'exploitant mais louées, et le cinématographe aura besoin d'être légitimé devant la loi. La question de droits d'auteur prime, ainsi que la question de la copie et du plagiat devenus à ce moment-là mœurs communes, étaient des fortes préoccupations des producteurs de films.. Le droit d'auteur existant déjà pour les autres arts,

il fallait définir clairement le cinéma comme art lui aussi pour faire en sorte que cette protection de la paternité de l'idée et de l'œuvre puisse le concerner aussi. Avec une analyse détaillée des parties qui composent ce livre de 1908, Gaudreault et Odin nous montrent par quelle voie et à quel prix le cinéma pouvait être défini comme un art. Le cinéma a été parfois comparé, parfois phagocyté, parfois dompteur des autres arts.

Le volume suivant de la même collection publiera les actes de l'édition 2001 du *Convegno internazionale di studi sul cinema* et portera sur la question de *l'acteur cinématographique*.

¹ Depuis 1995 tous les actes annuels du colloque ont été publiés et sont disponibles : Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore, Leonardo Quaresima (dir.), *Color in Silent Cinema*, Bologna, Mano, 1996, 224 p. ; Anja Franceschetti, Leonardo Quaresima (dir.), *Before the Author*, Udine, Forum, 1997, 316 p. ; Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (dir.), *Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum, 1998, 460 p. ; Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (dir.), *The Birth of Film Genres*, Udine, Forum, 1999, 456 p. ; Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (dir.), *The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*, Udine, Forum, 2000, 469 p.

² Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma II*, Paris, Klincksieck, 1972.